XXIV ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI - UFS

DIREITO, ARTE E LITERATURA

DANIELA MESQUITA LEUTCHUK DE CADEMARTORI

LUCIANA COSTA POLI

REGINA VERA VILLAS BOAS

Copyright © 2015 Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito

Todos os direitos reservados e protegidos.
Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria – Conpedi
Presidente - Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa – UFRN
Vice-presidente Sul - Prof. Dr. José Alcebíades de Oliveira Junior - UFRGS
Vice-presidente Sudeste - Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UCAM
Vice-presidente Nordeste - Profa. Dra. Gina Vidal Marcílio Pompeu - UNIFOR
Vice-presidente Norte/Centro - Profa. Dra. Julia Maurmann Ximenes - IDP
Secretário Executivo -Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC
Secretário Adjunto - Prof. Dr. Felipe Chiarello de Souza Pinto – Mackenzie

Conselho Fiscal
Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG /PUC PR
Prof. Dr. Roberto Correia da Silva Gomes Caldas - PUC SP
Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini Sanches - UNINOVE
Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS (suplente)
Prof. Dr. Paulo Roberto Lyrio Pimenta - UFBA (suplente)

Representante Discente - Mestrando Caio Augusto Souza Lara - UFMG (titular)

Secretarias
Diretor de Informática - Prof. Dr. Aires José Rover – UFSC
Diretor de Relações com a Graduação - Prof. Dr. Alexandre Walmott Borgs – UFU
Diretor de Relações Internacionais - Prof. Dr. Antonio Carlos Diniz Murta - FUMEC
Diretora de Apoio Institucional - Profa. Dra. Clerilei Aparecida Bier - UDESC
Diretor de Educação Jurídica - Prof. Dr. Eid Badr - UEA / ESBAM / OAB-AM
Diretoras de Eventos - Profa. Dra. Valesca Raizer Borges Moschen – UFES e Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - UNICURITIBA
Diretor de Apoio Interinstitucional - Prof. Dr. Vladmir Oliveira da Silveira – UNINOVE

D598

Direito arte e literatura [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI/UFS;
Coordenadores: Daniela Mesquita Leutchuk de Cademartori, Luciana Costa Poli, Regina Vera Villas Boas– Florianópolis: CONPEDI, 2015.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-85-5505-047-3
Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações
Tema: DIREITO, CONSTITUIÇÃO E CIDADANIA: contribuições para os objetivos de desenvolvimento do Milênio.

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Brasil – Encontros. 2. Arte. 3. Literatura. I. Encontro Nacional do CONPEDI/UFS (24. : 2015 : Aracaju, SE).

CDU: 34

CONPEDI
Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito

Florianópolis – Santa Catarina – SC
www.conpedi.org.br

XXIV ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI - UFS

DIREITO, ARTE E LITERATURA

Apresentação

XXIV ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI DIREITO, CONSTITUIÇÃO E CIDADANIA: CONTRIBUIÇÕES PARA OS OBJETIVOS DE DESENVOLVIMENTO DO MILÊNIO

APRESENTAÇÃO DO GRUPO DE TRABALHO DIREITO, ARTE E LITERATURA

É com grande alegria que as Coordenadoras Professoras Doutoras Regina Vera Villas Bôas, Daniela Mesquita Leutchuk de Cademartori e Luciana Costa Poli apresentam os artigos que foram expostos no Grupo de Trabalho (GT- 18)Direito, Arte e Literatura, o qual compôs, juntamente com quarenta e quatro Grupos de Trabalho, o rico elenco de textos científicos oferecidos no XXIV Encontro Nacional do CONPEDI, que recepcionou a temática Direito, Constituição e Cidadania: contribuições para os objetivos de desenvolvimento do Milênio, realizado na cidade de Aracaju (Sergipe), nos dias 03, 04, 05 e 06 de junho de 2015.

OXXIV Encontro Nacional do CONPEDI propiciou ampla e preciosa integração educacional, ao recepcionar escritos de autores oriundos de distintas localidades do território nacional e, também,de outras nações, aproximando suas culturas e filosofias. Incentivou estudos, pesquisas e discussões sobre os Direitos Humanos e Fundamentais, a Constituição da República Federativa do Brasil, a Cidadania, buscando contribuir com os objetivos de desenvolvimento do milênio. Para tanto, recepcionou artigos que se referiam, notadamente, à problemática social contemporânea, envolvente de temas jurídicos importantes e atuais,o que foi revelado por cada conteúdo expresso nos artigos científicos exibidos nos variados Grupos de Trabalhos, durante o período de realização do XXIV Encontro Nacional do CONPEDI.

A presente Coordenação acompanhou a exposição dos artigos junto ao Grupo de Trabalho (GT-18), o qual selecionou textos que trouxeram aos debates relevantes discussões sobre o Direito, a Arte e a Literatura. Aos temas abordados nas pesquisas foram trazidos ao mundo jurídico, a partir de clássicos do cinema, da poesia, do teatro, da música e de obras literárias, notadamente. Os artigos expostos apontaram polêmicas de uma sociedade pós-moderna, complexa, líquida e insegura, apresentando, em algumas ocasiões, caminhos de solução, ou pelo menos de possibilidade de conhecimento transformador das realidades do mundo, desafiando a efetividade dos direitos humanos e fundamentais, no contexto da sociedade contemporânea.

Foram abordadas disciplinas e matérias relevantes que trouxeram à baila temas sócio-jurídicos atuais e de interesse social, entre os quais:construção da solidariedade social; direitos da mulher; direito à liberdade; direito à liberdade de expressão; direito humano à dignidade; instrumentos de controle social; políticas públicas de desenvolvimento social.

Pode-se afirmar que os textos selecionados foram construídos a partir de bases filosóficas seguras, as quais permitiram amplas reflexões a respeito da necessidade de o homem contemporâneo se preocupar com a busca dos valores de sua essência, a partir da concepção do conceito de dignidade que envolva o respeito ao seu semelhante, e não semelhante, valorando o homem, o meio ambiente, a sustentabilidade e a preservação da natureza para a presente e as futuras gerações. Valores clássicos e contemporâneos como a igualdade, a liberdade, e a fraternidade, entre outros, foram recordados no contexto da valoração da vida saudável e da constatação das sociedades dos riscos e das violências.

A seguir,relaciona-se os nomes dos Autores e dos títulos dos Artigos científicos apresentados no evento alguns deles produzidos em coautoria todos tratando da temática abordada no Grupo de Trabalho (GT 18) Direito, Arte e Literatura.Brilhantes autores levaram excelentes textos científicos ao XXIV Encontro Nacional do CONPEDI, merecendo todos eles os cumprimentos pelas exibições. Todos os textos aqui assinalados compõem Obra Coletiva, a ser disponibilizada eletronicamente, com a finalidade de ampliar as reflexões sobre os temas apresentados no evento:

NOMES DOS AUTORES E DOS RESPECTIVOS TÍTULOS DOS TEXTOS EXIBIDOS NO GRUPO DE TRABALHO (GT 18) DIREITO, ARTE E LITERATURA

1 Na tercia Sampaio Siqueira

Rafael Marcílio Xerez (ausente no evento)

A concretização do direito como arte: harmonizando Apolo e Dionísio

2 - Margareth Vetis Zaganelli

Miriam Coutinho de Farias Alves

A dialética do corpo na narrativa de Clarice Lispector: a feminilidade e os direitos da mulher na via crucis do corpo

3 - Virna de Barros Nunes Figueiredo

A relevância da literatura na construção da solidariedade social à luz do pensamento de Richard Rorty

4 - Ivan Aparecido Ruiz

Pedro Faraco Neto (ausente no evento)

Análise da música Construção: forte crítica à alienação humana e à (ideológica) Teoria do Mínimo Existencial

5 - Arthur Ramos do Nascimento

Análise jurídica dos contratos de submissão (e dominação): considerações sobre os direitos de liberdade e dignidade da pessoa humana o direito contratual em Cinquenta Tons de Cinza

6 - Frederico de Andrade Gabrich

Arte, storytelling e direito

7 - Luciana Pereira Queiroz Pimenta Ferreira

Cândice Lisbôa Alves (ausente no evento)

Da Capitu machadiana às Capitus do século XXI: o lugar da mulher no intercâmbio entre direito e literatura, à luz do romance Dom Casmurro

8 - Francielle Lopes Rocha

Valéria Silva Galdino

Da transfobia e do estupro corretivo no filme Meninos Não Choram

9Caroline Christine Mesquita

Daniela Menengoti Ribeiro (ausente no evento)

Discrímen Razoável frente à Relativização da Justiça Humana: análise do filme Deus da Carnificina

10 - Sergio Nojiri

Roberto Cestari

Interdisciplinaridade: o que o direito pode aprender com o cinema

11 - Queila Rocha Carmona dos Santos

Alexandre Bucci(ausente no evento)

Interfaces entre direito, filosofia e cinema: uma análise jurídico-filosófica da ética em Kant sob a perspectiva do filme Concorrência Desleal de Ettore Scola

12 - Juliana Ervilha Teixeira Pereira

Intermitências da Morte: a dignidade da pessoa humana, a autonomia e o dever de viver

13 - Marcos José Pinto

Laranja Mecânica (o filme): análise discursiva do controle social sobre o indivíduo à luz de Michel Foucault, Pierre Bourdieu e Enrique Marí

14 - Juliana Cristine Diniz Campos

O Brasil de Peri e o advento da República: a construção da ideia política de nação pela literatura brasileira do século XIX

15 - Marcelo Dias Ponte

Zaneir Gonçalves Teixeira(ausente no evento)

O centenário da seca do Quinze: reflexões sobre a obra de Rachel de Queiroz no contexto das políticas públicas de desenvolvimento regional

16 - Isabela Maria Marques Thebaldi

Iana Soares de Oliveira Pena

O filme A Pele que Habito e os limites da autonomia privada nos atos de modificação corporal: uma análise à luz do princípio da dignidade humana

17 - João Luiz Rocha do Nascimento

Reflexões sobre a equivocada aposta da dogmática jurídica na manutenção o dos embargos de declaração, o Macunaíma do direito brasileiro

18 - José Antonio Rego Magalhães

Lívia de Meira Lima Paiva (ausente no evento)

Representação e interrupção: uma discussão entre direito e teatro a partir de Walter Benjamin e Bertold Brecht

19 - Anne Greice Soares Ribeiro Macedo

Seres de Papel figuras e rasuras ou quando o direito bate às portas da arte

19 - Renato Duro Dias

Séries de animação: diálogos entre direito, arte e cultura popular

20 - Douglas Lemos Monteiro dos Santos

Um olhar jurídico sobre as relações intersubjetivas em A Hora da Estrela: quando o direito vem em socorro de Macabéa

21 - Leyde Aparecida Rodrigues dos Santos

Daisy Rafaela da Silva(ausente no evento)

O Leitor e O Juri: análise jurídica da sétima arte

COORDENADORES DO G.T. DIREITO, ARTE e LITERATURA

Regina Vera Villas Bôas

Pós-Doutora em Direitos Humanos e Democracia pela Universidade deCoimbra/Ius Gentium Conimbrigae.Graduada em Direito, Mestre em Direito Civil, Doutora em Direito Privado e Doutora em Direitos Difusos e Coletivos pela Pontifícia Universidade Católica deSão Paulo. Professora e Pesquisadora nos Programasde Mestrado em Direitos Sociais, Difusos e Coletivos do UNISAL- Lorena (SP)e nos Programas de Graduação ede Pós-Graduação- lato estricto sensu em Direitos Difusos e Coletivos e em Direito Minerário, ambos da PUC/SP. Contato: regvboas@terra.com.br

Daniela Mesquita Leutchuk de Cademartori

Graduada em História e Direito pela Universidade Federal de Santa Maria RS (1984; 1986), mestrado e doutorado pela Universidade Federal de Santa Catarina (1993;2001) e pós-doutorado pela UFSC (2015). Atualmente é professora da graduação e pós-graduação em Direito da Unilasalle (Canoas RS). Contato: daniela.cademartori@unilasalle.edu.br

Luciana Costa Poli

Professora visitante no programa de mestrado na UNESP. Doutora em Direito Privado pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Mestre em Direito e Instituições Políticas pela Universidade FUME/MG. Bacharela em Direito pela PUC/MG

REPRESENTAÇÃO E INTERRUPÇÃO: UMA DISCUSSÃO ENTRE DIREITO E TEATRO A PARTIR DE WALTER BENJAMIN E BERTOLT BRECHT

REPRÉSENTATION ET INTERRUPTION: UNE DISCUSSION ENTRE LE DROIT ET LE THÉÂTRE À PARTIR DE WALTER BENJAMIN ET DE BERTOLT BRECHT

José Antonio Rego Magalhães
Lívia de Meira Lima Paiva

Resumo

O presente artigo pretende analisar os conceitos de interrupção em Walter Benjamin e Bertolt Brecht, traçando, assim, relações produtivas entre direito e teatro que devem contribuir a um pensamento crítico do direito. Começamos com uma análise individual dos elementos do teatro épico experimentados por Brecht em sua companhia Berliner Ensemble em direção ao estudo de Para uma crítica da violência de Benjamin. Em seguida, analisaremos o ensaio O que é o teatro épico? de 1931, onde Benjamin ressalta a importância do teatro épico na reconfiguração de um cenário teatral tradicional conectando-o a um movimento social mais amplo. Concluímos que a discussão entre Benjamin e Brecht sobre o teatro épico serve para lançar luz sobre a crítica benjaminiana à violência do direito.

Palavras-chave: Interrupção, Representação, Direito e teatro

Abstract/Resumen/Résumé

Cet article analyse les concepts d'interruption dans Walter Benjamin et Bertolt Brecht, traçant, ainsi, des relations productives entre le droit et le théâtre, qui doivent contribuer pour une pensée critique du droit. Nous commençons par une analyse individuelle des éléments du théâtre épique de Brecht expérimentés dans sa compagnie "Berliner Ensemble" vers l'étude Pour une critique de la violence" de Benjamin. Nous examinerons ensuite l'essai Quest-ce que le théâtre épique?, 1931, où Benjamin souligne l'importance du théâtre épique dans la reconfiguration d'un décor de théâtre traditionnel en le connectant à un mouvement social plus large. Nous avons conclu que le dialogue entre Benjamin et Brecht à propos du théâtre épique sert à illuminer la critique benjaminienne de la violence du droit.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Interruption, Représentation, Droit et théâtre

1. Introdução

O que têm em comum o direito e o teatro? As respostas mais imediatas a essa pergunta vêm pelo lado da ironia – "o direito é um grande teatro!". Mas, justamente por isso, é natural alguma relutância em levá-la mais a sério, na medida em que pensar no direito como uma forma de teatro parece colocar em risco, imediatamente, a função dessa instituição sem a qual não sabemos como viver em sociedade. A funcionalidade do direito depende, em grande medida, de que, para a maioria das pessoas, as relações de causa e efeito que o movimentam pareçam naturais, auto-evidentes, dotadas de força em si mesmas, e não "meras ficções". Não obstante, é bastante óbvio que é exatamente isso que elas são. Todos os atos jurídicos, seja performatizados em espaços ritualísticos por funcionários devidamente apresentados como tais, seja enunciados em voz alta ou registrados em papel, só surtem quaisquer consequências práticas em virtude de uma estrutura subjacente que não pode ser senão ficta, convencional, artificial. As mesmas palavras podem surtir efeitos drásticos sobre vidas humanas ou ser inteiramente em vão segundo o lugar e o momento em que são pronunciadas, a condição atribuída à pessoa que as pronuncia, as previsões escritas às quais os interessados podem recorrer. Em que diferem os advogados de atores? Em que diferem as leis de um roteiro? Em que difere um tribunal de um palco?

Afinal, tampouco no teatro o fato da ficcionalidade evidente impede que nossa experiência seja de imersão, e não de distanciamento, como veremos ao longo deste artigo. Enquanto estamos imersos, ignoramos o caráter obviamente ficto do teatro, e o mesmo vale cotidianamente para o direito.

Assim, a pergunta estabelece uma tensão. Se, por um lado, não podemos gritar "o Rei está nu" sem temer pelas bases da nossa vida social (e gritar provavelmente seria em vão, tal o grau de naturalização de que goza a instituição jurídica para nós), por outro há momentos em que é justamente o esquecimento do caráter ficto do direito que nos ameaça, e nos quais lembrar-nos dele parece ser o mais urgente. A época de Brecht e de Benjamin (os autores que nos permitirão, aqui, pensar as relações entre o direito e o teatro em sua ficcionalidade e em sua força) é sem dúvida um desses momentos. O momento atual – não nos faltam razões para crer – talvez seja outro.

Ao longo da década de 30, Walter Benjamin e Bertolt Brecht se empenharam em um diálogo que envolvia o papel da arte no engajamento político e a possibilidade de uma ruptura com os poderes vigentes. Ambos pretendiam provocar formas de percepção mais

crítica da realidade social da Alemanha, que se encontrava desestruturada após a primeira guerra mundial. A República de Weimar, instaurada em 1919 começava a dar sinais de sua decadência frente ao desemprego, à hiperinflação, ao ressentimento alemão pelo tratado de Versalhes, entre outros motivos. Os ideais nacionais defendidos pelo recém-criado partido nazista começam a ecoar na Alemanha culminando no golpe em 1934. A nomeação de Hitler à chancelaria leva Brecht a se exilar primeiramente na Áustria, depois em uma série de países norte-europeus.

Antes do exílio, no entanto, Brecht escreve o que seria os pressupostos de seu teatro épico no prefácio à montagem de "Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny" *("Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"*, em alemão), uma sátira política em forma de ópera, com músicas de Kurt Weill e texto de Brecht. É neste prefácio que o encenador monta um quadro comparativo entre os pressupostos do teatro dramático e do teatro épico, explicitando, ainda que de forma esboçada, as principais diferenças entre os gêneros.

É também em 1931 que Benjamin escreve um estudo sobre o teatro brechtiano chamado "O Que É o Teatro Épico?". Trata-se de uma tentativa de esclarecimento e defesa do amigo que havia sofrido severas críticas após a estreia de "Um Homem É um Homem", em fevereiro daquele mesmo ano. Essa primeira versão sofreu uma revisão que a alterou sensivelmente, sendo publicada somente em 1939, ressaltando a importância do teatro de Brecht em um cenário teatral tradicional e conectando o teatro épico com um movimento social mais amplo. No entanto, um dispositivo em especial utilizado pelo teatro épico é bastante explorados pelo crítico: a "interrupção" utilizada pelo autor na cena para produção de um estranhamento, e a formação do que Brecht chama de *gestus*.

A amizade existente não pode ser desconsiderada, pois é no exílio, quando Benjamin visita Brecht em seu refúgio em Svendborg, na Dinamarca, que o diálogo entre eles se estabelece de maneira mais profunda. Entre partidas de xadrez, o dramaturgo e o filósofo elaboravam críticas mútuas sobre novas formas de fazer artístico diante da incorporação de novas técnicas ao teatro – adotadas por Brecht em seu teatro épico. Desses encontros, apenas o primeiro foi registrado por Benjamin em "Anotações de Svendborg, verão de 1934" e apresenta um diálogo tenso sobre o nazismo, a produção artística e literária sob uma visão marxista.

Nesse estudo sobre os pressupostos e as dificuldades encontradas pelo teatro épico encontramos pontos em comum entre os dois autores: a vontade de rompimento com um contexto sócio-político capitalista com forte crescimento do partido nazista, uma adoção crítica do marxismo, avessa à concepção determinística da evolução histórica, bem como

a crítica à ficção e à ideia de representação. Se Benjamin procura, em textos como "Crítica da Violência" e "Sobre o Conceito de História", um pensamento capaz de romper o avançar contínuo da história e das formas opressoras do direito, ele parece ver, no teatro de Brecht, a tradução desse mesmo rompimento ao âmbito do teatro. A palavra-chave, em ambos os casos, é "interrupção", e é através desse paralelo que o diálogo entre Benjamin e Brecht possibilitará também uma ponte entre os âmbitos do direito e do teatro, na medida em que nos perguntamos o que o segundo pode nos ensinar sobre o primeiro, sobre a sua artificialidade, sobre a sua auto-reprodução e a possibilidade da sua transformação.

2. O teatro de Bertolt Brecht

2.1. O teatro épico

A produção literária e teatral de Brecht está intimamente ligada à sua militância política. O teatro épico é desenvolvido, assim, no final da década de 20, época em que o dramaturgo se torna marxista e a república de Weimar começa a dar sinais de instabilidade frente ao crescimento do partido nacional-socialista alemão. Inspirado pela pesquisa e obra de Meyerhold – opositor da ditadura stalinista, executado por ela posteriormente – e pela estética contemporânea de Erwin Piscator – de quem passa a ser parceiro de trabalho, Brecht desenvolvia suas peças, as quais denominava "experimentos sociológicos", com o intuito de despertar a consciência política dos espectadores através da encenação.

No prefácio a "Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*"* o autor registra suas primeiras observações sobre o novo tipo de teatro que pretende, expondo a diferença entre a "forma dramática" e a "forma épica" (BRECHT, 1991, p. 74). O teatro épico se diferencia do drama clássico ao romper com a unidade de ação no tempo-espaço e com a linearidade do drama com o intuito de provocar no público uma reação mais racional do que emocional. Dessa forma, lança-se mão de música, cartazes, tambores, iluminação e outras intervenções cênicas modernas para a criação de uma estética cujo objetivo é causar um estranhamento ou distanciamento de quem vê.

Sobre a estética brechtiana, escreve Eraldo Pêra Rizzo (2001, p. 43):

> O teatro essencialmente político de Brecht tem por objetivo despertar o espírito crítico do espectador. Para isso, Brecht se vale de uma estética do *afastamento*, pela qual seria possível isolar o *gestus* social. De que modo poderia o ator evitar que se estabelecesse uma fusão ilusória com o público? Tentando *mostrar* e não *viver* a personagem?

O teatro épico não se propõe a ser um espelho de uma sociedade, mas um meio para de mudança. A catarse obtida pelo drama clássico dá lugar a um convite para uma observação crítica que tira o público da passividade. A encenação épica é demonstrativa, construída a partir de argumentos capazes de despertar o pensamento, não somente a emoção. Os estranhamentos provocados por Brecht para que o espectador não se alienasse dessa função crítica e se imbuísse de uma possível emoção eram muitos: na cenografia, parte dos urdimentos eram deixados à mostra; na música, os músicos que antes tocavam no foço entre o palco e a plateia, passam a compor um coro em cena; na iluminação, refletores aparecem em cena, sendo os atores-personagens seus manipuladores; na dramaturgia, destaca-se o uso de metáforas, e, na interpretação, o descolamento do ator do personagem e a interrupção da ação.

> O processo de fusão [do teatro dramático] abarca também o espectador, igualmente fundido no todo e representando a parte passiva (paciente) da "obra de arte global". Há que combater esta forma de magia. É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de inebriamento. (BRECHT, 1978, p. 17)

O "espectador produtivo" era o objetivo das encenações brechtianas. O sujeito, antes transportado para dentro da ação, passa a ser observador da mesma, capaz de alterar aquilo que vê e despertar uma mudança na sua realidade: o ser social determina o pensamento e não o contrário. No teatro dramático, o homem se apresenta como algo conhecido previamente: movido por seus impulsos e imutável, visão contrária à exposta pelo teatro épico que apresenta um homem movido por seus motivos (sociais) e capaz de transformar a si e ao ambiente em que vive.

2.2 O afastamento no teatro épico

O "efeito V" (do alemão *Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt)* também chamado de "efeito de afastamento" ou "efeito de estranhamento" possui um caráter antiilusório, sendo, portanto, a base da encenação do teatro épico. "Estranhar tudo aquilo que é natural" é o objetivo desta técnica. O espectador deve ser lembrado o tempo todo que está

em um teatro diante de uma obra de arte, não da realidade e que a identificação com o que está sendo visto não deve se dar de maneira ilusória, mas reflexiva e principalmente crítica[1].

Para alcançar os efeitos pretendidos, Brecht lança mão de diversos recursos, em especial, a interrupção do gesto. Esta tem a função de criar o estranhamento a partir do rompimento de um fluxo esperado, muitas vezes cotidiano. Os recursos utilizados pelo teatro épico, entre eles o da interrupção, estão à serviço da crítica social pretendida por ele. A cada vez que um gesto é interrompido uma nova possibilidade, um novo caminho se apresenta dando novo sentido ao anterior. No teatro épico, o "efeito V" pode ser alcançado através da inserção de "*songs*", cartazes, slides, efeitos sonoros, vozes em off, roupas, cenários, etc., durante a encenação. Em seu livro Teatro Dialético, Brecht afirma que distanciar é historicizar e para isso é preciso que as personagens se apresentem como históricos na sua efemeridade, pois o desconhecido se desenvolve somente a partir do conhecido (BRECHT, 1967, p. 138). Neste sentido, escreve:

> "Distanciar" um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade. (BRECHT, 1967, p. 137)

Uma das diferenças mais marcantes entre o teatro épico e o dramático diz respeito à adoção da narração pelo primeiro e da ação pelo segundo. Brecht se utiliza da interrupção em todos os elementos que compõem a encenação: pois também a narração é interrompida por cartazes com dizeres que por vezes contradizem o que foi dito em cena ou dirigem a atenção do espectador para outro aspecto considerado importante pelo encenador e que até então passara despercebido.Acerca das impressões dos espectadores pretendidas pelo teatro épico e pelo dramático:

> O espectador do teatro dramático diz: – Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: – Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto que é arte! Nada ali é evidente – Rio de quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 1978, p. 48)

[1] Muito embora esta técnica só tenha ganhado notoriedade com o teatro brechtiano, suas origens são desconhecidas, sendo possível encontrar o "efeito de distanciamento" nas tragédias gregas, no teatro chinês, no teatro soviético ou no dadaísmo.

No que diz respeito à interpretação, o afastamento se dá quando o ator mostra-se como ator, mas sem fazer com que a personagem desapareça. O que o encenador propõe é um triângulo entre personagem, ator e espectador, onde as distâncias são devidamente guardadas, daí o nome "efeito V" (espectador, ator e personagem compõem os vértices deste "V"). O ator nunca encarna um personagem, não o vive, mas tenta interpretá-lo "da melhor maneira possível" sem persuadir-se e ao público de que é o personagem. É, portanto, um meio, um intermediador entre a cena e o público.

Segundo Gerd Bornheim, um dos teóricos que mais se aprofundou na técnica do distanciamento de Brecht, "tudo vai se concentrar no cultivo das distâncias – distância entre o ator e o personagem, distância entre o espectador e o personagem. E tais distâncias estabelecem um modo de diálogo entre ator e espectador" (BORNHEIM, 1992, p. 259). A vocação do ator, conclui Bornheim, é trazer à cena as contradições do homem.

Ainda de acordo com o teórico, algumas operações são facilmente reconhecíveis para se obter o distanciamento:

> Há três tipos de exercícios particularmente recomendáveis para alcançar o efeito de distanciamento que são: 1. a transposição do texto para a terceira pessoa; 2. a transposição para o passado; 3. fazer comentário sobre o modo de falar e atuar ao mesmo tempo em que o ator diz as falas do personagem e age como ele. Por ai, o discurso e o gesto se fragmentam e geram o distanciamento. (...) O efeito de distanciamento prende-se essencialmente na possibilidade crítica, que deita suas raízes não na atividade teatral, e sim, primeiramente, na própria conjuntura social, que, por sua vez, permitirá a instauração de um teatro crítico. (BORNHEIM, 1992, p. 249)

Em seu livro "Estudos sobre teatro", Brecht (1978) descreve cinco características da interpretação épica e da técnica do distanciamento. A primeira ressalta a representação distanciada frente à empatia. A segunda diz respeito aos ensaios de mesa, fundamentais para que se afine o discurso político da obra e se elimine qualquer possibilidade de empatia. A terceira diz respeito ao método da "fixação do não-mas" (tradução de Bornheim), também conhecido como "vontade e contravontade" onde o ator, antes de decorar as palavras, deve julgar, compreender, contestar, encontrar a razão de tudo aquilo que lê para conceber melhor o propósito de seu personagem e passar essa informação da melhor forma possível para o público. O ator deve compreender que para cada ação, há um movimento contrário que deve ser previsto, e assim sendo, diante de uma simples ação, como andar para a direita, o ator deve se perguntar: por que o personagem não anda para a esquerda? Quais motivações fazem com que ele siga esse rumo e não outro? Cada

gesto de uma personagem devia conter o seu oposto, quer dizer, aquilo que ela fez devia conter o que não fez, a fim de sugerir que tal ato foi fruto de uma decisão, de uma escolha, e poderia ser outro, não sendo algo imutável, definido pelo destino[2]. A quarta característica ressalta o caráter crítico do intérprete que deve assumir um discurso com conceitos bem articulados além de ter participação ativa nos processos sociais. Por fim, a quinta sugere que o ator imprima o caráter histórico de cada fato, adotando uma distância semelhante àquela adotada pelo historiador, mas distanciando o acontecimento do personagem.

2.3 O *gestus*, a repetição e a interrupção

O *gestus* brechtiano é a qualidade da representação de determinadas expressões humanas no palco – não simplesmente um gestual – que deve revelar um determinado aspecto da personagem em uma dimensão física e não psicológica ou metafísica. Considera-se "gestus" neste contexto, além da gestualidade, o tom de voz, as atitudes, a vestimenta, enfim toda a caracterização da personagem pelo ator, objetivando uma leitura totalizadora da personagem, das relações sociais de homens de uma determinada época.

Antes de tudo, o *gestus* é um procedimento físico do ator que não busca o estereótipo ou a imitação, mas o reconhecimento de uma condição social, de uma profissão, nacionalidade, de valores ou convicções do personagem. O ator, depois de dominar o representado, deve construir o conjunto de *gestus* que revele o personagem em um contexto particular. Não se trata, porém, de construir o gestual um personagem de maneira stanislavskiana[3], mas de encontrar uma descontinuidade na interpretação que revele este personagem. Uma boa forma de analisar o *gestus* brechtiano é através da análise de fotografias dos espetáculos, os chamados *tableaus*: não é necessário saber o contexto ou o que está sendo dito, basta analisar o corpo e intenção dos atores para ter

[2] Benjamin (2011) caracteriza a violência mítica como uma violência ligada ao destino. Ele quer interrompê-la justamente através de uma concepção da histórica que, diferentemente da marxista, não veja a evolução histórica como predefinida.

[3]O sistema de interpretação criado por Constantin Stanislavski visa a construção de um personagem de maneira "verdadeira" e "orgânica", quase como uma camuflagem. A mimetização tem como objetivo a identificação do espectador com o personagem e está a serviço de um teatro realista-naturalista. A empatia com o personagem, sua história e sofrimento criam a catarse do teatro dramático. A "quarta parede" é um famoso elemento deste tipo de teatro: entre a plateia e o palco, ela divide o real e o ilusório. O teatro épico desconsidera a "quarta parede", dirige-se diretamente ao público rompendo com sua passividade.

uma idéia de qual a relação entre eles ou qual o seu estado de humor, o figurino e cenário também ajudam na identificação de sua condição social, nacionalidade ou profissão. Através do *gestus* social todas as cinco características descritas por Brecht para o afastamento são realizadas: a aplicação do método da "fixação do não-mas" onde o ator revela que cada ação é uma escolha e não fruto do destino serve à ideologia do teatro épico, assim como a escolha da narração que faz do ator uma espécie de testemunha de determinado personagem incluindo-o no fato e contexto histórico através do *gestus*.

O conceito de *gestus* em geral, porém, nos interessa menos do que a forma como a interrupção e repetição de uma ação podem traçar os limites de um gesto e assim torna-lo citável, objeto de estudo de Benjamin em "O que é o teatro épico?". Benjamin descreve o gesto citável como aquele que em sua repetição, ressignifica o contexto: "O mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro, uma vez para despir-se e outra para ser fuzilado. O mesmo gesto faz com que ele desista de comprar o peixe e aceite o elefante." (BENJAMIN, 1994, p. 89). O caráter pedagógico e dialético é então ressaltado pelo crítico que atribui à interrupção da ação uma moldura para o gesto. A interrupção de uma situação possibilita a transformação desta numa outra onde o gesto anterior será remontado.

A passagem da interrupção da ação para a produção do gesto é o elemento explorado por Benjamin em seu ensaio. De acordo com este, a interrupção do fluxo de encadeamento de ações circunscreve o gesto em uma moldura com início e fim. Esses gestos produzidos funcionam como ressignificações dentro da mesma obra e contribuem para a pedagogia do teatro épico, uma vez que estão comprometidos com os princípios de não-identificação deste.

Para Brecht em "Anotações a um homem é um homem" o ator deve envolver o espectador nas questões históricas não pela identificação, mas pelo afastamento produzido por um gesto destacado e representativo de uma frase. Sendo assim, é possível constatar primeiramente duas finalidades da interrupção do gesto: o estranhamento, a partir da ruptura do fluxo esperado e a ressignificação do contexto anterior, quer seja afirmando-o ao aprofundar seu sentido, quer seja negando-o, revelando sua artificialidade.

A seguir, veremos como temáticas semelhantes, especialmente a da ruptura, estão presentes no ensaio de Benjamin, que não trata nunca – pelo menos diretamente – o tema do teatro, "Crítica da Violência".

3. A crítica da violência de Walter Benjamin

Benjamin, em seus estudos sobre violência, introduz esse conceito através da palavra alemã "*Gewalt"* significando também "poder" ou "autoridade" para problematizá-lo. A violência que instaura o direito, a que o mantém e a violência revolucionária são objeto do ensaio "*Zur Kritik der Gewalt*" de 1921 e, segundo Benjamin, só podem ser analisadas na sua relação ética com o direito e a justiça. Longe de um sentido unívoco, a violência para Benjamin pode ser tanto interna como externa ao direito. Faz-se aqui uma contraposição a Carl Schmitt cuja teoria defende que a esfera do direito captura toda violência – e se preocupa necessariamente com a relação entre fins a serem alcançados e os meios utilizados para atingir esses fins.

A classificação realizada por Benjamin no início do ensaio divide a violência entre instauradora e mantenedora de uma determinada ordem, no entanto, a que principalmente nos interessa é a oposição entre a violência que Benjamin chama "mítica"[4] e a "divina"[5]. A primeira é atribuída à forma como o direito garante a sua continuidade, já a segunda está ligada – e isso é o que a aproxima tanto do teatro de Brecht – à interrupção dessa continuidade, a um evento messiânico que deve depor definitivamente a ordem posta.

Acerca da violência mítica, Benjamin escreve:

> Longe de inaugurar uma esfera mais pura, a manifestação mítica da violência imediata mostra-se, em seu núcleo mais profundo, idêntica a toda violência do direito, e transforma a suspeita quanto ao caráter problemático dessa violência em certeza quanto ao caráter pernicioso de sua função histórica, tornando tarefa sua abolição.

Todo o direito é fundado em uma violência que o constitui e em outra que o mantém constituído fazendo-se passar por destino, ao qual seria justificável opor um poder divino ou uma justiça de fato. Nas palavras de Benjamin, "quem decide sobre a

---

[4] O termo "mítico" utilizado por Benjamin não é de fácil esclarecimento. O autor ressalta a relação entre o destino e o engendramento de um novo direito; o termo se relaciona com a lenda de Níobe, cujos filhos foram assassinados sangrentamente por Apolo e Ártemis: "É verdade que a ação de Apolo e Ártemis pode parecer apenas um castigo. Mas a violência deles é muito mais instauração de um direito do que castigo pela transgressão de um direito existente. (Assim,) o poder mítico em sua forma arquetípica é mera manifestação dos deuses (da Antiguidade)" (BENJAMIN, 2011:146-147).

[5] Violência e religiosidade são noções centrais para entender o ensaio de Benjamin que defende a construção de uma comunidade (*Gemeinschaft*) mais humanista, fundada nos ideais do messianismo. O autor descreve esta comunidade em "A Vida dos Estudantes" de 1914, onde diz "que a tarefa histórica é de dar forma absoluta, em toda a pureza, ao estado imanente de perfeição, de a tornar visível e de a fazer triunfar no presente". Esse ideal messiânico se opõe ao que Benjamin chama de misticismo individualista, cuja pedagogia deve ser rompida por uma violência divina.

justificação dos meios e a justeza dos fins nunca é a razão, mas, quanto à primeira, a violência pertencente ao destino, e, quanto à segunda, Deus." (BENJAMIN, 2011 p. 146).

A violência mítica se origina da "mera manifestação" ou "mera força" de um poder (*Macht*) historicamente legitimado. É, portanto, legitimado por esta primeira violência que o instaura, mas a partir daí esta apenas manifesta-se – como os deuses manifestam suas vontades – independentemente do fim pretendido. O poder é legítimo porque foi legitimado historicamente e sua violência é assim justificada, da mesma maneira que a cólera de Artemis e Apolo justifica o assassinato dos filhos de Níobe. Na cólera dos deuses a violência usada, Benjamin escreve: "é muito mais instauração de um direito do que um castigo pela transgressão de um direito existente" (BENJAMIN, 2011, p. 147). O que vence nesta batalha entre Lotte, mãe de Artemis e Apolo e Níobe é um direito oriundo de uma ofensa ao destino – não a um ordenamento ou direito. A crítica que Benjamin faz à violência mítica diz respeito ao fato de que ela não consegue manter a distinção entre a violência que funda e a que mantém o direito, de modo que uma possa justificar a outra. A partir do momento em que se confundem, não há justificação possível, mas pura violência arbitrária.

Desta violência que tem como princípio o poder, por mais forte que seja o poder instaurado e por mais fraco que seja *o adversário aniquilado* um contrato estabelece direitos "iguais" (Benjamin utiliza aspas no texto original) para ambas as partes, pois o pobre é impedido de dormir sobre a ponte assim como o rico. Benjamin opõe essa impossibilidade de as leis postas serem transgredidas a um direito de prerrogativa (*Vor-Recht*) originário, pois nos primórdios "todo direito foi um direito de prerrogativa" dos mais poderosos. (BENJAMIN, 2011, p. 149)

A violência divina é apresentada por Benjamin como uma contraviolência frente aos excessos cometidos pelo poder soberano. É pela ruptura provocada pela violência revolucionária que uma nova ordem é estabelecida. Essa violência absolutamente fora e além do direito tem como características principais sua pureza e imediatismo em uma manifestação que pretende depor o direito e inaugurar uma nova época histórica.

> Assim como em todos os domínios Deus se opõe ao mito, a violência divina se opõe à violência mítica. E, de fato, estas são contrárias em todos os aspectos. Se a violência mítica é instauradora do direito, a violência divina é aniquiladora do direito; se a primeira estabelece fronteiras, a segunda aniquila sem limites; se a violência mítica traz, simultaneamente, culpa e expiação, a violência divina expia a culpa; se a primeira é ameaçadora, a segunda golpeia; se a primeira é sangrenta, a divina é letal de maneira não-sangrenta. (BENJAMIN, 2011 p. 150)

A violência "divina" expia a culpa de forma não sangrenta e purificatória. Torna-se um elemento interruptivo da história, no sentido de romper com a visão da história como contínua e pensada de forma linear, como uma devastadora crítica da história pensada como progresso[6]. Para Benjamin (1986 p. 187), o gesto violento é dotado de um

> caráter destrutivo [que] conhece apenas uma divisa: criar espaço; conhece apenas uma atividade: abrir caminho. Sua necessidade de ar puro e de espaço é mais forte do que qualquer ódio. (...) O caráter destrutivo não se fixa numa imagem ideal. Tem poucas necessidades, e a menos importante delas seria: saber o que ocupará o lugar onde se encontrava a coisa, onde vivia a vítima.

Assim, aparece a sugestão de que o gesto no teatro épico, ao interromper o fluxo natural das coisas e possibilitar, assim, um rompimento no contínuo da história, se aproxima da violência "divina" de Benjamin, no sentido de que nenhum dos dois põe nada propriamente, mas apenas interrompe, depõe, torna inoperantes os mecanismos do estado atual de coisas, sem determinar aquilo que virá a substituí-lo, mas apenas para abrir espaço para o advento de alguma coisa.

A violência divina como "puro meio" rompe com o "círculo atado magicamente nas formas míticas do direito" (BENJAMIN, 2011, p. 155). O autor utiliza a greve dos trabalhadores como exemplo de uma violência revolucionária que, embora constitua uma simples abstenção não-violenta, não deixa de ser uma violência para o direito vigente. "A greve geral não acontece com a disposição de retomar o trabalho depois de concessões superficiais (...), mas com a resolução de retornar ao trabalho totalmente transformado, sem coerção por parte do Estado." (BENJAMIN, 2011, p.143). A abstenção de realizar determinado ato pode ser um meio puro não-violento, mas pode conter violência se neste ato de abster-se um fim de chantagem é pretendido. A violência como puro meio não se

[6]Benjamin critica a construção histórica como uma ficção a partir do relato dos vencedores. Para ele, o historiador deve "escovar a história a contrapelo", retirando dos dominadores a exclusividade do passado. Neste sentido, escreve em "Sobre o conceito de história": "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi".Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer." (BENJAMIN, 1987, p. 224)

relaciona com o meio/fim da mesma forma que a violência mítica, pois não se pretende um meio para um fim determinado.

Neste sentido, escreve Agamben:

> A tese de Benjamin é que enquanto a violência mítico-jurídica é sempre um meio relativo a um fim, a violência pura nunca é simplesmente um meio – legítimo ou ilegítimo – relativo a um fim (justo ou injusto). A crítica da violência não avalia em relação aos fins que ela persegue como meio, mas busca seu critério "numa distinção na própria esfera dos meios, sem preocupação quanto aos fins que eles perseguem" (AGAMBEN, 2004, p. 95)

A violência enquanto meio puro não se preocupa com fins justos. A pureza não está na natureza da violência, mas na relação com os meios jurídicos. Ainda segundo Agamben (2004) "a violência pura expõe e corta o elo entre direito e violência que governa ou executa (*die schaltende*), mas como violência que simplesmente age e se manifesta (*die waltende*)". Essa relação exclusiva com a sua medialidade faz da violência divina uma manifestação imediata que se revela para encerrar/interromper uma violência instaurada e mantida.

4. Interrupção, gesto e evento em Brecht e Benjamin

Na primeira parte do seu ensaio, Benjamin ressalta o caráter inovador dos procedimentos artísticos do teatro épico:

> As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de "tábuas que significam o mundo" (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário que precisa inventariá-lo. (BENJAMIN, 1987, p. 79)

Benjamin opõe o teatro naturalista, reprodutor de "situações", ao teatro épico, *produtor* de "situações". Aquele, ilusionista, deve ser reprimido, enquanto este último

conserva "do fato de ser teatro, uma consciência incessante, viva e produtiva". Este último não reproduz condições, mas as descobre. A palavra-chave para esta descoberta é a interrupção: a dialética da ação do teatro épico está em separar os gestos uns dos outros. Nas palavras de Benjamin "a descoberta de situações se processa pela interrupção"[7]. Neste sentido, Benjamin considera a mais alta realização do ator o fato deste *tornar os gestos citáveis*, de espaçá-los, como "o tipógrafo espaça as palavras", pois "se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre *ação* teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral, que mostra essa ação" (BENJAMIN, 1987, p. 89).

A dialética do teatro épico está somente a serviço do conhecimento do homem. Não interessa ao encenador do teatro épico que o público assimile a tese de que um homem é mutável, essa premissa é somente o ponto de partida para que seja fruto de uma conclusão do espectador a partir do jogo teatral, da montagem e remontagem dos gestos. É por este motivo que esta dialética, de acordo com Benjamin se encontra em estado de repouso no teatro épico. A interrupção de um gesto é a matriz desta dialética que transforma um gesto representado em um gesto que pode ser reinterpretado, desconstruído, remontado, expandindo as possibilidades de construção de sentidos. É essa interrupção da dialética que aproxima a função do gesto àquela da violência "divina" em "Crítica da Violência", a de uma violência que vem estancar a dialética viciosa entre a violência que põe e a que conserva o direito (BENJAMIN, 2011). Em sua discussão do teatro épico, Benjamin (1987, p. 89) escreve:

> Quando um fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso.

Se a interrupção tem como tarefa a desconstrução, é o gesto que remonta e ressignifica o fluxo criando novos sentidos.

> O teatro épico é gestual. [...] O gesto é seu material, e a aplicação oportuna desse material é sua tarefa. [...] O gesto tem um começo

[7]Na segunda versão do ensaio sobre o teatro épico, Benjamin afirma: "A interrupção é um dos procedimentos fundamentais de toda constituição da forma. Ela se fundamenta na citação: citar um texto é interromper seu encadeamento (*Zusammenhang*)."

> e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está inscrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano" (BENJAMIN, 1987, p. 80)

A dramaturgia do teatro épico não se preocupa em corresponder às expectativas do público, pelo contrário, dá prioridade a fábulas já conhecidas e se preocupa com as condições da história no sentido de que "pode acontecer dessa forma, ou de outra, completamente diferente". Nesse sentido, Brecht e Benjamin se aproximam na sua apropriação crítica do marxismo, extirpada do determinismo histórico que o caracteriza. Essa relação com o espectador de despertar a possibilidade de mudança é comparada por Benjamin a relação de um professor de balé com a sua aluna que "flexibiliza as articulações da discípula até os limites do possível" (BENJAMIN, 1987, p. 84).

Benjamin caracteriza a violência mítica como uma violência ligada ao destino. Ele quer interrompê-la através de uma concepção da histórica que, diferentemente da marxista, não veja a evolução histórica como predefinida. Nesse sentido, Brecht, de forma semelhante a Benjamin, parece afastar-se do materialismo histórico tradicional (marxista) que se caracterizava por um forte determinismo. Ao invés de ver o fluxo da história como homogêneo e predeterminado por uma sequência de causas e efeitos, Brecht e Benjamin têm interesse em imaginar a história como um espaço onde rupturas podem se instaurar, o tempo como fragmentário e não-homogêneo.

Através da interrupção, o gesto se manifesta como meio para a dialética do teatro brechtiano da mesma maneira que a violência divina se manifesta como "puro meio" para depor o direito. Se no teatro de Brecht o fluxo da representação ilusionista é interrompido, no estudo de Benjamin a representação mítica do direito é deposta. Em ambos a interrupção de um contexto anterior se dá de maneira pura e imediata. Em ambos esta manifestação se dá como "puro meio". A violência "divina" não se relaciona como meio tendo a interrupção como fim, mas identifica-se com essa interrupção, pois em sua *manifestação*, já concretiza em si a interrupção: é indissociável e inseparável dela em uma linha temporal ou causal. Da mesma forma, a interrupção da ação é o que possibilita compreender um gesto como gesto, a ela cabe a sua moldura, o seu recorte. Delineia-se assim um paralelo possível entre o gesto no teatro épico e a violência "divina" de

Benjamin: ambos possibilitam, através de uma interrupção que rompe a relação entre meios e fins, que a reprodução da história seja obstada.

No teatro brechtiano a interrupção rompe com a própria linguagem que até então servia como instrumento de comunicação, da mesma forma como, em ensaios como "Sobre a Linguagem de Deus e Sobre a Linguagem dos Homens" e "A Tarefa do Tradutor", Benjamin (2011) opõe-se à linguagem como meio de comunicação, para propor em seu lugar uma linguagem que meramente se manifeste. O paralelo entre essas duas linguagens e as duas violências em "Crítica da Violência" é evidente, na medida em que também na sua discussão sobre o direito Benjamin busca uma "*Gewalt*" que seja da ordem do imediato, do não-mediado.

Os elementos de interrupção e afastamento, de acordo com Sábato Magaldi (1964), tem função de

> evitar o compromisso do espectador com a ordem capitalista ou feudal, em cujo espírito foi a obra concebida. Por considerar que a nossa dramaturgia reflete a opinião da classe dominante, acredita Brecht que exigir do público o impulso adesista seria envolvê-lo nas malhas enganosas de um mundo caduco. No caso de suas próprias peças, que são de denúncia, o aguçamento da observação do espectador vem favorecer o objetivo crítico da montagem. (MAGALDI, 1964, p. 85)

Da mesma forma que Benjamin enxerga na violência divina, uma forma de romper com a linearidade história – e por que não, ficcional – do direito, Brecht se utiliza de mecanismos de ruptura de uma linearidade, para que os espectadores se libertem de uma ficção.

> A arte do Teatro épico é muito mais a de provocar o espanto ao invés da empatia. Expressando isso numa fórmula: ao invés de se identificar com o herói, o público deve, muito mais, aprender a se admirar das relações em que vive. (BENJAMIN, 1985, p. 214).

O objetivo da encenação é fazer com que as contradições da nossa ordem social sejam resolvidas onde devem ser: no próprio homem. A forma de fazer com que esse homem "acesse" esse lugar é paradoxalmente interrompendo uma representação do que seria uma prática social para que esta seja estranha a quem assiste e, portanto, a quem a pratica. É através do "assombro" causado pelo afastamento que a consciência crítica e histórica se manifesta no espectador. Esse espanto perante o estado atual do mundo, esse distanciamento histórico, é o primeiro passo para a interrupção de um tempo histórico e a possível instauração de um novo. No estado cotidiano o sujeito não percebe seu tempo

como um tempo historicamente determinado, mas como uma espécie de normalidade atemporal. Situar o indivíduo em uma condição histórica é dar a ele a possibilidade de questioná-la, rebelar-se contra ela e destruí-la, transformá-la.

> O palco naturalista (...) é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida (...). Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as "condições". Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. (...) É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária. Nada é mais característico do pensamento de Brecht que a tentativa de transformar esse interesse originário em um interesse de especialista. (BENJAMIN, 1987, p. 81)

O ensaio ressalta a importância do teatro épico que, na contramão do teatro burguês operístico, torna-se acessível a todo tipo de público. Benjamin defende ser maior e mais profunda a ruptura deste com a concepção do teatro como espetáculo social do que com a concepção de teatro como diversão noturna, pois assim como em um cabaré, as classes se misturam. O objetivo principal é transformar o interesse que decorre desse espanto originário num interesse de "especialista", que controla criticamente o trabalho do autor e dos autores.

> No esforço de interessar essas massas pelo teatro, como especialistas, e não através da "cultura", o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente. "Desse modo, teríamos muito breve um teatro cheio de especialistas, da mesma forma que um estádio esportivo cheio de especialistas." (BENJAMIN, 1994:81).

Em uma palestra recente na Sorbonne, intitulada "*When Gesture Becomes Event*", Judith Butler (2014) faz uma leitura da discussão entre Brecht e Benjamin à luz da *speech act theory*[8] e da performatividade, sugerindo que na ideia do "gesto citável" que Benjamin vê em Brecht poderia ser lida uma versão prototípica do que, na discussão contemporânea, é a questão: *como pode um ato performativo liberar-se do seu suporte tradicional?* Segundo ela (Butler, 2014, tradução nossa), "pareceria que o gesto alegoriza a decomposição do ato de fala", isto é, o conceito de gesto permite-nos compreender a

[8]A teoria dos atos de fala (*speech act theory*), desenvolvida por Austin (1975) em seu famoso How to Do Things With Words, serve de base para que Butler desenvolva sua teoria da performatividade, aplicada às questões de gênero, bem como a outras de importância política.

separação entre o performativo e o seu suporte institucional/social. Esse desconcertante efeito de estranhamento seria necessário para que o repertório de atos possíveis, da parte dos oprimidos, não se reduzisse àqueles que estão suportados pelas instituições postas, isto é, para que a história não apenas se auto-reproduzisse, mas que pudesse sofrer uma ruptura drástica.

Segundo Butler (2014), ao introduzir em seu texto a distinção entre uma ação, em que o expectador encontra-se incapaz de distinguir-se do que observa, e uma performance, em que, ao contrário, o efeito de distanciamento permite ao expectador que sua maneira de ver seja liberada dos códigos estabelecidos e aberta a novas possibilidades, Benjamin possibilita um pensamento da ruptura como pensamento das possibilidades criativas e inovadoras do performático.

Butler (2014, tradução nossa) define o gesto como "aquela forma de ação incompleta ou fragmentada que foi privada dos seus suportes tradicionais". Ela lembra que Benjamin (1987), ao escrever sobre Kafka, diz que o gesto teria se tornado o evento. Como vimos, para Benjamin, um dos grandes méritos do teatro épico é tornar o gesto citável. Torná-lo citável implica em circunscrevê-lo e, assim, separá-lo do seu contexto de origem. Como, para ter significado (isto é, para ser funcional no âmbito da linguagem como representação e como comunicação), um gesto depende do suporte institucional que lhe atribui sentido, extirpar um gesto do seu contexto significa liberá-lo do seu sentido canônico e possibilitar, assim, uma situação de desconcerto, em que nenhuma interpretação do gesto está dada de antemão, e em que o espectador, não mais podendo apenas participar da ação, deve posicionar-se ativamente sobre ela. Citar o gesto, seria assim, destacá-lo do código estabelecido e utilizado pela linguagem, seja ela a teatral ou a social para desnaturalizá-lo, abrindo espaço para novos sentidos. A interpretação do gesto, fruto da interrupção, não é garantida institucionalmente, pois rompe com a ficção do direito, que a "violência mantenedora" se esforça por conservar.

Isso vale, como vimos, no teatro épico, mas parece aqui fornecer também uma interpretação esclarecedora da relação entre a violência "divina" e o direito. Poderíamos pensar na violência "divina" – aquela que interrompe a auto-reprodução histórica das formas do direito – como um gesto desconcertante, um gesto retirado do seu contexto que, por não poder ser legível como portador de um sentido qualquer, reserva em si mesmo sua radical inoperância no que tange ao sistema vigente. O que interessa, na violência "divina", não é aquilo que ela representa ou o que pode alcançar, e sim justamente o fato de que ela nada representa e nada obtém. Na medida em que não há

consequências previstas para esta performance, ela mantém-se em aberto para a possibilidade de um evento, isto é, de uma leitura que não se resuma aos padrões que constituíam a ordem previamente vigente.

Segundo Butler (2014),

> *Interruption is what leads to astonishment in the face of the circumstances in which everyone lives and works. […] They become graspable only through a dehistoricization. A break or rupture of such a kind that these conditions can no longer be contextualized. They break out of the continuity of history and the naturalized understanding of social relations.*

A frase "*they break out of the continuity of history*" aqui remete diretamente a "Sobre o Conceito de História", de Benjamin (1987), em que seu principal propósito era permitir o rompimento do *continuum* histórico, a fim de possibilitar uma nova época histórica que fizesse justiça à tradição dos oprimidos. Remete também ao conceito de "violência divina" em "Crítica da Violência", que viria, como violência messiânica, romper com a marcha viciosa de autorreprodução do direito.

O rompimento com a naturalidade da percepção faria com que certos gestos, uma vez afastados do contexto em que são claramente compreendidos, fossem liberados dos seus sentidos canônicos. Assim, os mesmos gestos poderiam ser interpretados a partir de um ponto de vista "crítico".

Como vimos, Butler (2014) interpreta esse movimento de interrupção, recorte e ressignificação do gesto em termos de performatividade. Se, para Austin (1975), todo ato performativo necessita de um suporte social para surtir seus efeitos (por exemplo, o ato de celebrar um casamento só surte efeitos em virtudes de um suporte institucional, jurídico, etc.), Butler levanta a questão justamente de como a performance pode liberar-se do seu suporte quando este torna-se uma fonte de opressão. Se todo ato devesse tirar sua força performativa necessariamente das instituições sociais já postas, a ideia de um ato revolucionário seria impossível. Daí a coincidência de preocupações entre Brecht e Benjamin: ambos estão interessados na possibilidade de um rompimento radical, seja na performance teatral, seja na performance política.

Na medida em que uma ação tem seu começo, seu meio e seu fim de acordo com padrões compreensíveis para o espectador, ela só pode reafirmar o *status quo*. Um gesto interrompido, por outro lado – e é a interrupção que caracteriza o gesto como gesto –, é desconcertante, pois nenhuma instituição posta garante claramente o modo da sua

interpretação. Esse momento desconcertante é que possibilita uma interpretação nova e "crítica" do mesmo gesto.

Através dessa leitura, podemos compreender melhor a relação entre a proposta de Brecht para o teatro e as pretensões revolucionárias/messiânicas de Benjamin. Em ambos os casos, o importante é a ruptura, diante da consciência de que aquilo que advém do que está posto não pode senão reproduzir o posto. Se Brecht desnaturaliza a experiência do teatro, a fim de possibilitar ao espectador o engajamento em novos tipos de relações sociais que não reproduzam as relações sociais (burguesas) postas, também Benjamin gostaria de desnaturalizar a violência do direito, primeiro para dá-la a ver conforme ela é – como tudo menos natural – e depois para possibilitar, também nesse âmbito, a irrupção de relações sociais (a exemplo da greve geral proletária ou do livre diálogo entre os indivíduos) que não se resumam à reprodução das relações vigentes.

5. Conclusão

O teatro épico de Bertolt Brecht cumpriu uma importante função artística, ao romper com os padrões do teatro de variedades burguês e sociopolítica, ao ocupar-se com uma temática e abordagem que despertassem uma consciência crítica no espectador. A pesquisa de técnicas antiilusionistas de distanciamento do público em relação à cena foram incorporadas e aprimoradas por Brecht e passaram a ser a marca de sua companhia. Através de técnicas como o "*V-effekt"* e a interrupção, o encenador propunha um estranhamento de tudo o que era visto como natural.

Em "Para uma crítica da violência" Benjamin expõe a relação entre direito e a violência que o instaura e o conserva. Na crítica de Benjamin, a violência "divina" surge como uma possibilidade de "interromper a dialética entre a violência que funda e a violência que conserva o direito". A ordenação do direito utiliza uma lógica baseada na relação entre fim e meios, e é a partir dela que Benjamin desenvolve os conceitos de violência mítica, divina e de puro meio. A violência mítica como "mera manifestação" se confunde com a violência que funda o direito não conseguindo, assim, manter a distinção entre a violência que funda e a que mantém o direito, de modo que uma possa justificar a outra. A partir do momento em que se confundem, não há justificação possível, mas pura violência arbitrária.

Ambos os autores são críticos do determinismo histórico. A interrupção no teatro épico cria o gesto, rompe com o fluxo dramatúrgico e abre caminhos para a criação de

novos sentidos. A violência divina como "puro meio" depõe o direito sem outro fim além da destruição e abre espaço. No teatro épico, a materialidade (da ação) se impõe sobre a interiorização das emoções e o conflito é exposto no corpo do ator através dos gestos. As contradições sociais ganham uma forma concreta em ação com força pedagógica em relação ao espectador. O objetivo é despertar a compreensão no espectador de que destino não se encontra traçado, mas é decidido no confronto com as contradições objetivas das situações e contexto em que vive. Da mesma forma que uma violência põe fim ao círculo vicioso da violência do direito, encerrando aquilo que se tinha como destino, construído e mantido através de uma violência "mítica", um jogo do corpo com a técnica torna possível uma relação de aprendizado entre o homem e a cena orientada pela possibilidade do homem transformar-se de acordo com as circunstâncias.

Brecht não busca no teatro a representação fiel de um mundo, e sim engendrar agentes históricos capazes de questionar a representação e interromper a reprodução do estado presente de coisas. Tanto ele quanto Benjamin se voltam contra a linguagem da representação, procurando uma linguagem que não represente, mas dê lugar auma situação nova. Neste sentido, o direito, como o realismo na encenação, seria a ficção a ser desmascarada e desnaturalizada pelas técnicas de distanciamento.

Se o direito, em todas as formas como se atribui seus próprios sentidos e projeta no tempo as formas da sua própria interpretação, se assemelha ao teatro, então podemos concluir que os métodos para romper, quando necessário, com essa auto-reprodução não serão tão diferentes dos métodos que nos permitem estabelecer o desconcerto nas relações que formam a experiência teatral.

Se podemos pôr em jogo a posição de um ator como ator, o que acontece quando pomos em jogo a posição de um juiz como juiz? Se podemos quebrar a "quarta parede" entre o palco e a plateia, profanando o palco enquanto palco, o que significaria profanar o tribunal enquanto tribunal? Se podemos pôr em dúvida a relação entre o texto da peça e sua performance, não podemos fazer o mesmo com o texto legal? Qualquer dessas práticas, cuja "*Gewalt*" está, paradoxalmente, na sua radical não-violência, traz em si uma forma de suspender a operação do direito, quando essa suspensão se faz para nós, por qualquer motivo, necessária.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Homo Sacer:** o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words.** Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura. documentos de barbárie**: escritos escolhidos I São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____.**Escritos sobre Mito e Linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____.**Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BUTLER, Judith. **When Gesture Becomes Event**. Conferência apresentada no Anfiteatro Richelieu, Universidade de Sorbonne, Paris, em 27/07/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iuAMRxSH--s>. Acesso em: 23/03/2015.

MAGALDI, Sábato. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislaviski, segundo Kusnet**. Senac São Paulo: São Paulo, 2001.